L'ART SACRÉ

Revue mensuelle

Le chemin des écoliers

réflexions sur la formation artistique

3-4

Novembre-Décembre 1960

Les feux de la Saint-Jean

Vivent les dessins d'enfants et tant pis pour ceux qui haussent les épaules! Ce qui leur manque, à ceux-là, c'est la fraîcheur de leurs jeunes années, c'est le souvenir du temps où ils étaient écoliers!

Fernand LÉGER

IL est facile de dire du mal des écoles. Surtout de la sienne. De celle qui, pour nous enseigner, a souvent justement contraint nos rêves mais aussi parfois détruit notre puissance créatrice. Avec la maturité vient le temps de la réflexion. On discerne alors les bienfaits de la discipline, c'est-à-dire de l'effort de l'élève pour accueillir, méditer et profiter d'un enseignement. Mais c'est l'âge où l'on voit se confirmer certaines faiblesses de la doctrine qui nous fut prodiguée. On convient alors qu'il est bon d'avoir été à l'école mais que nous n'y avons pas appris grand-chose : tout a commencé à la sortie. Parfois on sort aussi de l'école des arts comme d'un grand sommeil. On s'étire, on baille et l'on s'aperçoit que le soleil est déjà haut et qu'il va falloir mettre les bouchées doubles pour rattraper le temps perdu. Parfois encore la maladie du sommeil contractée sur les bancs s'avérera incurable et la victime n'aura d'autre perspective que de retourner un jour à son école... comme professeur.

Mais le miracle parfois se produit : on rencontre une école des arts où les élèves gardent les yeux ouverts, où les modèles restent vivants, les fleurs non stylisées, où le dessin d'imitation ne s'imite pas lui-même, où l'art décoratif se décore des couleurs de la vie.

Nous l'avons rencontrée, cette école, à Valence dans la Drôme. De Valence que peut-il sortir de bon ? disent les pharisiens de la centralisation inconsciente et organisée. Il en sort des jeunes dont le regard reste ouvert, des artistes qui se méfient des recettes, des élèves qui travaillent pendant les vacances, des petits enfants tout barbouillés de peinture, au cœur plein de fête.

C'est une petite école d'art qui n'ose même pas se nommer des Beaux-Arts parce qu'elle sait que tous ces arts sont vrais et nobles et beaux s'ils demeurent des arts. Elle est bien modeste, bien mal logée, mais au fond qu'importe, elle vit. Il faut voir son Directeur, Monsieur Bernezat, nous ouvrir le musée de cette maison. De grands cartons conservent les meilleurs dessins, des décorations pleines de fraîcheur, de merveilleuses peintures d'enfants. Il est vrai que la bibliothèque est bonne, qu'ici Matisse est à l'honneur au même titre que Paolo Ucello. C'est la maison de l'intelligence rayonnante de modestie.

Il y a sans doute en France d'autres petites écoles d'art qui dispensent un enseignement aussi intelligemment conçu. Je ne les connais pas, je voudrais les connaître. En vérité, je ne pense pas qu'elles soient très nombreuses car le prix d'une telle qualité c'est l'effort de toute une vie remarquablement lucide.

Lorsque nous décrivons dans cette revue les maux qui affligent l'art sacré de notre temps nous jugeons de fruits dont les semences étaient sans doute corrompues. Cette réflexion sur la formation artistique ne doit pas toucher seulement les professeurs et les futurs artistes : elle contient des vérités que devraient méditer les séminaristes, les religieuses, les catéchistes et tous ceux qui, à un titre quelconque, doivent participer aux travaux d'aménagement ou de construction des sanctuaires.

C'est pourquoi nous n'avons pas hésité à consacrer ce numéro à cette grande petite école des Beaux-Arts, à cette école de Valence dans la Drôme.

Monsieur Paul Bernezat dans une de ses classes.

Le maître ouvre aux enfants le monde merveilleux de la poésie et de la liberté des formes, de la splendeur des choses créées.

RÉFLEXIONS SUR LA FORMATION ARTISTIQUE

Les principes de la formation artistique résumée ici ne sont pas le fait d'une théorie établie à priori. Ils ont été définis peu à peu, au cours d'une expérience d'enseignement poursuivie pendant trente ans, avec des moyens modestes, par l'auteur de ces notes, assisté de ses collaborateurs, eux-mêmes ses anciens élèves.

Les résultats de cette expérience, les Maîtres les auraient voulus meilleurs. Tels quels, ils ont reçu d'assez nombreuses approbations, dont certaines émanant de personnes bien placées pour juger la valeur des travaux obtenus.

Il semble donc que les principes et les méthodes exposés correspondent aux besoins actuels de l'enseignement artistique. Quant à affirmer qu'ils sont également valables en toutes époques et en tous lieux, l'auteur de ces réflexions ne s'en avisera pas. Même si les principes sont exacts et demeurent permanents, il est possible que leur application appelle des méthodes variées.

I. La formation des artistes

Généralités

Avant d'essayer de définir les principes qui doivent régir l'enseignement artistique, il faut répondre à une question. Qu'est-ce qu'un artiste? Qu'est-ce qu'un peintre, un sculpteur, un décorateur?

C'est un créateur d'harmonies.

Esprit et cœur profondément sensibles aux accords des formes, des mouvements, des couleurs, l'artiste possède le pouvoir de construire des harmonies plastiques, dans une vision personnelle du monde exprimant la vie ; et ce, au moyen d'un métier intimement lié à cette vision, à ce pouvoir créateur, et vivifié par eux.

De là, nous voyons que le développement du don naturel de l'artiste doit s'opérer par une formation vivante de la sensibilité et de l'intelligence plastiques, formation excitant la volonté créatrice et comprenant l'apprentissage d'un métier.

Insistons sur le terme de « formation ». Car il ne s'agit pas d'un simple enseignement de notions, mais d'une éducation, éducation qui doit voir dans tout élève, dans tout débutant, un être humain, une personnalité qui, même modeste, mérite d'être exaltée et perfectionnée, un artiste en puissance, un artiste qui devra comprendre son temps, travailler pour son temps.

Plus occupée à faire aimer, voir et comprendre, à faire « faire » qu'à faire apprendre, cette formation exige plus le travail d'atelier que l'enseignement d'Ecole, plus la conduite du Maître que le cours du professeur. Du Maître qui, *en contact constant avec les élèves*, doit vivre pour eux, avec le désir passionné de découvrir des talents, de comprendre chaque tempérament, de révéler à chacun ses possibilités, d'amener chacun à trouver sa propre expression, lui-même ne cédant jamais à la tentation de dicter arbitrairement une forme, une écriture. Et qui doit s'efforcer de faire voir, sentir toute beauté à ses élèves, de leur faire haïr toute médiocrité, de les pousser vers les voies nouvelles qui seront les leurs, d'aider leur marche vers des buts encore insivibles.

Le dessin

C'est l'exercice du Dessin qui, avec l'apprentissage d'un métier, constitue l'essentiel de la formation artistique, le mot « Dessin » étant entendu dans son sens le plus général : Dessin à vue, Etude de la couleur, modelage, composition.

Le dessin à vue

L'élève doit être entraîné à dessiner *avec passion*, à dessiner non seulement à l'Atelier et dans les Cours qui peuvent être adjoints à celui-ci, mais en tous lieux et en tous temps. Il faut qu'il éprouve le besoin de saisir la vie dans toutes ses manifestations. Aussi, la pratique du croquis est-elle indispensable. Entendons du vrai croquis, ni petit dessin « fini », ni dessin bâclé, mais notation bien écrite d'un mouvement, d'une attitude, de l'architecture d'un paysage, d'un effet de lumière, d'une tache de couleur ; résumé auquel rien ne peut être ajouté. Bienfaisante habitude que celle du croquis journalier, habitude qui mène à la vision rapide et aiguë, à la découverte et à l'expression de la forme essentielle, de la forme mobile, à la découverte et à l'expression de la Vie.

Qu'il s'agisse, d'ailleurs, de n'importe quelle étude, croquis ou dessin poussé, d'après nature ou d'après moulage, le travail doit être ému, sensible et vivant. Rien ne serait plus déplorable, plus opposé à une saine conception de l'enseignement artistique — et de l'art — que d'admettre une coupure, une différence de plan, entre les dessins de cours et ceux du dehors : les seconds, traités en toute liberté, étant sensibles et personnels, les premiers étant des devoirs simplement corrects et facilement adroits, privés d'émotion et impersonnels. Mauvais moyen, au surplus, d'obtenir les seconds.

Non, les études ne doivent jamais être des « rendus » (1), des exécutions sans âme, habituant l'élève à se satisfaire à peu de frais, à se complaire dans son adresse, à penser médiocrement. Elles doivent être toujours de véritables, de profitables études, où l'élève doit voir et sentir et ne jamais fabriquer.

(1) On sait le mal que cette technique du « rendu » a fait non seulement au dessin d'imitation mais encore à l'architecture : c'est un procédé bâti sur des recettes aboutissant à des impressions flatteuses et qui voilent autant les faiblesses d'un dessin que les erreurs parfois monumentales d'un projet d'architecture. La technique du « rendu » a, pendant des années, contraint les créateurs à la médiocrité, et bien des édifices de nos jours ne sont que des « rendus » hélas! réalisés. (Note de la Rédaction.)

Au Maître à expliquer, à faire comprendre à l'élève ce qu'est vraiment le dessin, où le moindre trait doit être nécessaire et vivant. Au Maître à faire voir et sentir dans le modèle l'harmonie, la musique, à exciter et aider l'élève à voir dans l'objet plus que les apparences.

Mais comment procéder? Comment l'élève découvrira-t-il sa propre vision, son écriture? Comment évitera-t-il l'imitation superficielle du modèle, l'imitation plus ou moins adroite, anonyme et sans intérêt? ou l'imitation servile d'une autre écriture, celle du Maître ou celle d'un autre artiste?

D'abord par l'analyse.

Analyse des proportions, des plans, des volumes, des valeurs ; par des comparaisons.

Le travail sera gradué. Au début, études d'après des volumes simples, géométriques, et des combinaisons de volumes simples, l'élève prenant l'habitude de voir plastiquement, par lignes, volumes, rapports de lignes, de volumes, de valeurs ; de procéder de l'ensemble aux détails, du volume général aux volumes secondaires, par division de l'ensemble et non addition de parties.

Ensuite, études d'après natures mortes, puis d'après moulages à formes de plus en plus complexes, considérées dans le même esprit que les exercices précédents, l'élève y retrouvant des combinaisons de volumes, des accords de valeurs.

Analyse qui doit toujours être sensible, personnelle, qui ne doit jamais — le Maître y veillera — devenir un travail mécanique ; qui n'est pas un système pour dessiner, une fin, mais le développement musical de l'esprit, une leçon d'équilibre, de composition, une voie ouverte à chaque élève vers l'acquisition de sa propre écriture, de sa propre construction, de son dessin.

Notons qu'avant de demander des dessins poussés, il sera bon, dans chaque série d'exercices, d'exiger de l'élève des esquisses solides, où l'aspect harmonieux du modèle sera exprimé par la seule indication des directives, des plans, des volumes, sans études des valeurs. Il faut que l'élève comprenne que cette construction est absolument nécessaire et belle en soi.

Notons aussi que les élèves ne doivent pas craindre de dessiner assez longtemps d'après des objets à volumes simples. C'est une erreur fréquente chez les débutants de désirer dessiner au plus tôt des têtes, travail dont ils ne peuvent retirer aucun profit sérieux, ne sachant pas voir.

Des jeunes gens serrés autour d'un maître, un homme vivant qui, de ses expériences, de ses projets, de ses joies, de ses souffrances, de ses erreurs, fait un enseignement.

Au Maître de leur faire comprendre la nécessité des exercices demandés, la beauté des grands volumes, des formes simples, puissantes, essentielles, la beauté des architectures.

L'analyse s'appliquera également aux autres études : dessin et croquis d'après modèle vivant, éléments naturels (plantes, animaux, etc.), paysage.

Elle permettra à l'élève de découvrir, dans la complexité des modèles, la composition, la construction générale, de dégager le mouvement d'ensemble. Dans le croquis de mouvement, où l'attitude fuyante du modèle, se transformant sans cesse, est si difficile à saisir par le débutant, enclin à additionner des détails et à penser forme immobile au lieu de mouvement, le travail analytique attirant l'attention sur les directions principales, les volumes généraux, permettra à l'élève de noter rapidement un ensemble qui bouge.

On ne saurait trop répéter que, dans toutes ces études, l'analyse doit être vivante et, tout l'opposé d'une formule, constituer une base pour l'exercice de la sensibilité, l'élève atteignant progressivement à la liberté du dessin (peut-être plus rapidement dans des études d'après le paysage et les éléments naturels qu'en dessin d'après moulages).

Souvenons-nous constamment qu'un bon dessin n'est jamais une « exécution » (2). C'est d'une vision aiguë, complète, d'une sensibilité s'exerçant jusqu'au bout que provient l'apparence d'une exécution adroite, d'un habile « fini », qu'offrent à l'œil peu averti, certains beaux dessins, très poussés, de Pisanello, Ingres ou Picasso, par exemple.

Dans les études documentaires d'après éléments naturels notamment, il faut fuir comme la peste ces dessins « bien faits », où l'élève n'a senti ni la force, ni la grâce, ni la délicatesse de l'animal ou de la plante. Il n'est, pour un artiste, de bon document que le document vivant. Et les dessins d'après éléments naturels doivent être pour le Maître l'occasion de faire voir à l'élève, de lui faire comme toucher du doigt l'extraordinaire beauté des choses créées, et des plus communes, des plus minimes : insecte, fleur minuscule, fruit, coquillage ou caillou ; l'occasion d'amener l'élève à s'étonner ainsi qu'un enfant devant la splendeur du monde, de l'amener à admirer et à aimer.

(2) Trop souvent capitale. (Note de la Rédaction.)

Raoul DUFY travaillant à sa fresque « *La Fée Électricité* ».

L'étude de la couleur - le modelage

Conduits parallèlement à l'étude du dessin proprement dit, l'étude de la couleur et l'exercice du modelage doivent être pénétrés du même esprit d'éducation de la sensibilité, tous trois étant tenus en union étroite et réagissant les uns sur les autres.

Tout comme il importe en dessin de débarrasser le débutant de la conception « passage des ombres » pour lui inculquer le désir d'une réelle étude des valeurs, il importe de le débarrasser de la conception « coloriage », remplissage d'une forme par des couleurs conventionnelles, pour lui donner la volonté d'étudier vraiment la couleur, pour exciter en lui le sentiment de la couleur. Son attention étant attirée sur l'accord des formes et l'accord des valeurs doit être aussi attirée sur l'accord de tons. Des études aux crayons de couleurs pourront être utiles, en permettant à l'élève, plus facilement que par l'aquarelle, par exemple, l'analyse de la couleur et la recherche des valeurs colorées. Il faut bien faire entendre au débutant, en effet, qu'il n'est pas de bonne couleur sans valeurs justes, l'harmonie colorée, la finesse du ton, étant absolument dépendantes de l'harmonie des valeurs.

Comme en dessin, des études de natures mortes à volumes simples seront de la plus grande utilité. Elles aideront l'élève à sentir la beauté des grands volumes colorés. Elles permettront de fructueuses expériences touchant la recherche du ton, des valeurs, des harmonies d'ensemble (l'élève pourra, par exemple, se rendre compte de l'importance du fond, dont un changement de couleur amène un changement de coloration sur les objets placés devant lui).

Quant au Modelage, obligeant à voir le modèle sous divers angles et à sentir la forme avec les doigts, il est, naturellement, un excellent exercice pour tout futur dessinateur, en dehors de l'intérêt que, bien entendu, il présente plus spécialement pour les sculpteurs. Dans ses premiers travaux, l'élève s'en tiendra à la recherche des volumes essentiels, à des « esquisses modelées », le modelage contribuant ainsi à le débarrasser de la préoccupation du « *fini avant tout* ».

La composition

La composition, qui doit faire l'objet d'exercices très abondants constituant un entraînement régulier, sera animée par des principes semblables à ceux régissant le dessin à vue. Comme lui, elle sera un travail vivant, le Maître visant à exciter l'esprit d'invention, à épurer le goût, à développer l'intelligence et l'imagination créatrices. Il est certes nécessaire de savoir exécuter une maquette d'une façon parfaite ; mais une telle exécution ne doit pas être simplement l'effet de l'habileté, même jointe à une bonne pratique technique ; elle doit être avant tout la conséquence d'une vive sensibilité et de la volonté de s'exprimer avec force et précision, ces qualités étant jointes à une sérieuse connaissance des buts de l'œuvre à étudier, du matériau et des procédés qu'exigerait la réalisation de cette œuvre.

Il importe que le Maître conduise le travail d'après ces données dès le début des études, alors même que l'élève ne peut encore donner des maquettes d'une exécution excellente. *Il faut absolument éviter de laisser l'élève se complaire dans une adresse dépourvue d'émotion et de sensibilité intelligente.* Ainsi qu'en dessin à vue, il faut immédiatement écarter l'élève de toute conception médiocre, il faut qu'il pense haut dès le début et que, tout ce qu'il fait, il le fasse avec amour, avec joie.

Il faut proscrire sans pitié les compositions dont aucun homme de goût ne pourrait souhaiter l'application à des fins pratiques, les « rendus » peut-être soignés, mais dont la réalisation ne ferait qu'ajouter à une vulgarité et à une laideur déjà trop fréquentes de nos jours.

Il faut aussi proscrire l'imitation tout extérieure et facile des œuvres de notre époque, imitation qui donne à l'élève l'illusion de « faire moderne ». Certes un jeune artiste subit forcément des influences, mais influence n'est pas décalque. Au surplus, l'artiste vrai ne « fait pas moderne », il est moderne en ce sens qu'il pense, travaille, invente, vit dans son temps, pour son temps, comprenant l'esprit, les besoins, les problèmes de son époque, apportant à ces problèmes nouveaux des solutions nouvelles, donnant à cet esprit nouveau une expression nouvelle.

Pour l'élève, comme pour l'artiste déjà avancé dans son art, seule une telle attitude est valable, tout autre étant artificielle, effleurant les problèmes et impropre à habituer l'élève à résoudre ceux-ci avec sensibilité et logique, à considérer toute composition en profondeur, dans son architecture.

Il faut donc rejeter également un certain démarquage des œuvres du passé, tirant de celles-ci, sous prétexte de classicisme et de tradition, des formes faussement modernes, sans racines réelles, sans nécessités évidentes ; ce n'est pas là entente judicieuse du classicisme et de la tradition, la leçon des plus belles œuvres anciennes étant précisément dans leur accord avec leur temps ; c'est manque de logique et refus ou impuissance à donner à notre époque son véritable visage.

De même qu'en dessin à vue, les exercices seront soigneusement gradués, afin que l'élève puisse réellement « faire » son travail, qu'il puisse, au fur et à mesure des études, apporter

Cours d'anatomie en Atelier.

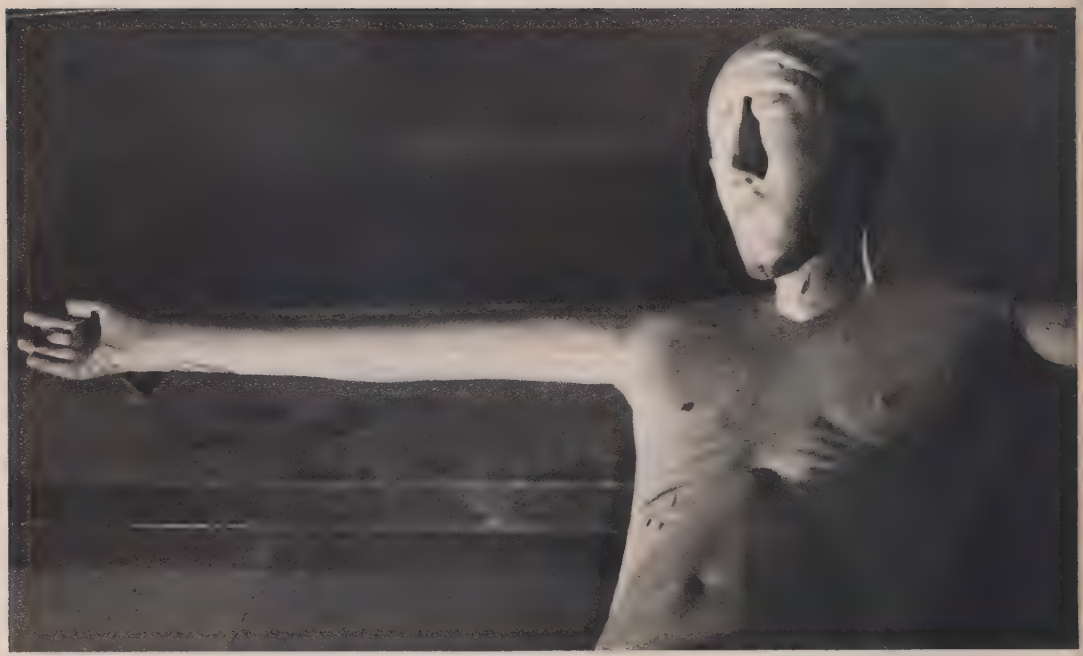
Cet état de plâtres inertes est bien l'image de l'enseignement habituel des beaux-arts : poussiéreux, morne, sans vie, sans cohésion. L'art véritable, lui, est une source fraîche et une fête continuelle.

dans ses compositions le maximum d'efforts vraiment personnels. *Le Maître prendra bien garde à ne jamais confondre correction et remplacement par sa propre écriture d'une forme imparfaitement créée par l'élève.* Il doit toujours s'efforcer de comprendre ce que l'élève a voulu réaliser et ce qu'il peut réaliser à ce stade des études ; et l'amener à améliorer lui-même son travail ; ou, si une correction de détail est vraiment utile et possible, il doit bien faire cette correction dans le sens voulu — quoique voulu obscurément par l'élève.

Enfin, il convient de donner assez tôt une nette prééminence aux compositions étudiées en vue d'une technique particulière. Certes, il n'est pas question de spécialiser étroitement les élèves, dès le début, ni même par la suite ; celui-ci se consacrant exclusivement à la peinture, celui-ci au dessin de tissus, celui-ci au dessin de publicité... D'une part, les débutants sont souvent incertains quant à la voie qui doit être la leur ; d'autre part, un artiste en arrive généralement, sinon toujours, à appliquer son talent à des techniques variées.

Cependant, compte tenu des tâtonnements et des exercices généraux du début, compte tenu des incursions à pratiquer largement au cours des études, en divers domaines, il faut de bonne heure que l'élève compose surtout dans un sens certain, en vue d'un but bien déterminé.

Dessiner des maquettes à l'intention de réalisations de caractères multiples, et dont les besoins ne peuvent être, par conséquent, qu'imparfaitement connus par l'élève, ne permet pas à celui-ci de travailler pleinement suivant les principes énoncés plus haut. Et, s'il peut



Christ de la Meuse.

LA grandeur d'une œuvre, sa puissance d'évocation, n'est liée ni à l'habileté, ni au fini. Ces deux Christs anciens, de facture très différente, ont en commun une noblesse à la fois souveraine et tendre. Mais l'achèvement plastique du premier nous touche peut-être moins directement et moins profondément que l'évocation abrupte et incisive du second.

acquérir ainsi une certaine habileté de surface, un certain brillant, il est loin de retirer de ses études de composition tout le bénéfice qu'il en pourrait recevoir. Apprendre beaucoup de choses « à peu près » n'est, en fait, pas apprendre grand-chose, et ne constitue même pas une formation élémentaire, laquelle doit donner des bases solides, des bases sur lesquelles on peut construire et à partir desquelles on peut développer.

Mais l'élève qui s'est longuement appliqué à créer en vue d'une technique dont il connaît bien les nécessités, a placé son travail sur ces bases solides ; il est devenu non seulement capable de composer utilement pour cette technique, mais encore s'est-il préparé à une assimilation rapide des besoins de techniques différentes et a-t-il travaillé à l'acquisition d'une véritable éducation artistique. Parce qu'ayant formé son esprit à l'analyse précise de problèmes précis et, d'une manière générale, l'ayant préparé à la compréhension des fondements de toute œuvre d'art : but, matériau, procédés d'exécution.

Le métier

Le métier n'a, bien entendu, rien à voir avec de petites habiletés, de petits trucs, des roublardises compliquées, toutes choses très opposées à l'émotion, à la sincérité, à la simplicité de l'expression artistique.

Christ mexicain.

Le métier réside dans l'exacte connaissance des moyens d'exécution de l'œuvre. Soit que cette exécution soit entièrement travail de l'artiste (comme c'est actuellement le cas pour un tableau, par exemple), soit qu'elle demande un concours artisanal (comme il en est souvent ainsi pour une reliure), soit encore qu'elle exige la mise en action de procédés industriels (comme une affiche). Et, dans les deux derniers cas, les connaissances techniques de l'artiste, dessinateur de reliures, dessinateur en publicité, etc., doivent évidemment comprendre des notions précises touchant les procédés de réalisation artisanaux ou industriels.

Le métier est la technique franche et solide que l'artiste doit posséder à fond pour pouvoir exprimer sa vision, technique que cette vision rend vivante.

Le métier est donc étroitement uni à la recherche de la composition et l'apprentissage du métier étroitement uni à l'étude de la composition. Cette étude devant s'orienter assez rapidement vers un but déterminé, il en doit être de même pour l'apprentissage qui, d'ailleurs ne serait pas un réel apprentissage si, trop bref, se bornant à l'acquisition de notions superficielles et pratiquement insuffisantes, il ne constituait pas un entraînement sérieux.

Quant aux techniques correspondant aux recherches de composition opérées dans diverses directions, en complément des études principales, il est évident qu'elles ne pourront pas faire l'objet d'un véritable apprentissage ; il suffira que l'élève soit cependant suffisamment renseigné sur elles pour composer logiquement et avec fruit, quitte pour lui à les approfondir plus tard. Ce qui lui sera d'autant plus aisé qu'il aura dans un sérieux apprentissage pris de bonnes habitudes de travail.

Et qu'il aura, tout en donnant des bases indispensables à sa formation artistique et en recevant un enseignement pratique des plus utiles, acquis le respect du bon métier et l'amour des choses bien faites. Ce qui, au surplus, contribuera à lui inculquer l'humilité de l'artiste conscient des difficultés d'une réalisation parfaite.

La fréquentation des œuvres d'art

La fréquentation des œuvres d'art de tous ordres et de toutes époques sera immédiate. Dès le commencement des études, il faut enflammer l'enthousiasme et cultiver la sensibilité et le goût des élèves. Comment pourrait-on mieux y parvenir qu'en mettant les jeunes esprits en contact avec la beauté la plus évidente, la plus haute, la plus touchante?

Ce contact doit être étroit et fréquent et ne pas se limiter à des leçons d'histoire de l'art. C'est au moment même où les élèves dessinent, peignent ou modèlent, au moment même où tel ou tel problème se pose à eux, que les meilleures œuvres seront mises sous leurs yeux, dans les meilleures reproductions. Ajoutant à son propre enseignement, ainsi illustré, le magnifique, l'indispensable enseignement des belles œuvres, le Maître trouvera dans celles-ci l'occasion d'analyses et de comparaisons vivantes, le moyen de faire comprendre, sur le vif, les lois et les ressorts les plus intimes de l'expression, de la création artistiques. Loin de trouver dans ces exemples prétextes à imitation et réminiscences de formes, les élèves devront, de ces solutions excellentes apportées à des problèmes analogues à ceux qui les préoccupent à l'instant, recevoir une leçon profonde, les aidant à trouver « leur solution ».

Le trait ou les valeurs d'un élève manquent de sensibilité? Quel enseignement le Maître tirera des dessins de Vinci, de Rembrandt, de Degas, de Matisse, de Picasso... Un débutant fait-il du coloriage et non de l'étude peinte? Constable, Sisley, Cézanne, Van Gogh, Bonnard... sont là pour nous aider. Tel autre ne sait-il pas observer, ses études documentaires sont-elles mortes? Les dessins de Pisanello, les études de Braque... lui montreront quelle vie peut exprimer un dessin et un dessin précis, d'animal, de fleur ou d'objet. Celui-ci ne comprend-il pas ce qu'est un croquis? Voici les notes d'Hokousaï, de Delacroix, de Manet, de Marquet... Celui-là a-t-il peine à saisir le processus de la composition, additionne-t-il des détails au lieu de voir l'ensemble? Eglise romane, pont de ciment armé, vase grec, théière moderne, peinture de Giotto, affiche de Cassandre... seront l'objet d'analyses, de recherches du schéma constructif, recherches opérées par le Maître devant les élèves, et aussi par les élèves eux-mêmes qui comprendront mieux le départ d'une composition, et l'architecture logique, expressive de celle-ci. Et des explications ou des critiques touchant la transposition d'une forme dessinée à vue en forme conçue à l'effet d'un décor (lorsqu'il s'agit, par exemple, de tirer d'une étude de fleur le dessin d'un tissu), ne seront-elles pas rendues plus efficaces par l'examen d'une peinture égyptienne, d'une mosaïque byzantine, d'un vitrail du XIII^{e} siècle, ou de certaines recherches actuelles en publicité, reliures, étoffes? Le Maître ne pourra-t-il mieux faire entendre que la différence entre le dessin de l'étude et celui de la composition ne doit pas être le fait d'une « stylisation » arbitraire et créatrice de formes mécaniques, mais qu'elle

doit provenir de l'action d'un esprit profondément sensible à la vie et soucieux d'affirmer cette vie dans — et par — une soumission rigoureuse aux nécessités de l'ouvrage à créer.

S'il est excellent de présenter aux élèves et de leur commenter de nombreux exemples de beauté, il sera aussi très utile de critiquer devant eux des œuvres de mauvaise qualité, opposant les unes aux autres. Le Maître, comparant une architecture excellente avec une architecture médiocre, un chef-d'œuvre de la peinture, portrait, paysage, nature morte, avec un mauvais tableau de sujet semblable, un beau dessin avec un dessin sans émotion, un meuble logique et élégant à un meuble mal conçu, n'en fera que mieux comprendre ce qu'est le Beau et quelle voie il faut suivre. Demander aux élèves d'opérer un choix entre des œuvres, les unes belles, les autres quelconques, leur demander de justifier leur choix, peut être l'occasion de tests intéressants touchant le goût des jeunes gens ou le degré de connaissance auquel ils sont parvenus, l'occasion aussi de redresser des jugements erronés et de travailler à l'éducation de la sensibilité.

A l'aide demandée aux œuvres, s'ajoutera l'aide demandée aux paroles des Maîtres, ces paroles si frappantes, si pleines de sens, si propres à éclairer et à faire réfléchir, par lesquelles ils ont souvent exposé les vérités découvertes au cours de leur travail. Paroles d'Ingres, de Van Gogh, de Cézanne, de Maurice Denis, paroles aussi d'écrivains comme Baudelaire, paroles de vie de tous ceux qui ont su raisonner de la création artistique.

Etablissant un contact encore plus intime entre eux et les œuvres, les élèves copieront celles-ci. Ils copieront, en particulier, ces admirables dessins des Maîtres, si harmonieux, si éloignés de toute formule, si variés dans leur expression. Ce travail sera recommandé aux jeunes gens aussitôt qu'ayant assez dessiné, ils auront compris qu'il ne faut pas chercher dans ces copies une imitation facilement habile et grossière, et, commençant à voir un volume, une arabesque, une valeur, seront capables de reconstruire le modèle.

L'Histoire de l'Art

En ce qui regarde l'Histoire de l'Art proprement dite, il est évidemment bon de pousser les élèves à en acquérir de bonnes notions. Mais il faut que cette étude soit réellement formation, que des élèves soient « ferrés » sur de nombreuses dates et sur des théories parfois changeantes, cela peut être utile à de futurs spécialistes mais exige alors des études spécialisées (encore la forme de ces études ne doit-elle pas porter préjudice à l'éducation de la sensibilité). Mais, pour un artiste, l'Histoire de l'Art est avant tout l'occasion de rencontrer la beauté, l'occasion de trouver des motifs d'admiration, d'exaltation. Elle est le moyen de recevoir des leçons sur la forme, la composition, la couleur ; le moyen de mieux comprendre une œuvre et, si l'on dessine d'après cette œuvre, de le faire avec plus d'intérêt, plus d'intelligence, reliant par la pensée le modèle à un édifice, à une croyance, le voyant dans son temps, créé par un homme de ce temps pour les hommes de ce temps. Et c'est dans cette lumière que les élèves doivent étudier l'Histoire de l'Art.

En dehors des exemples tirés de l'art plastique, le Maître ne manquera pas d'invoquer, dans son enseignement, ceux proposés par les expressions littéraires et musicales, l'élève comprenant d'autant mieux les principes de l'expression plastique que le parallélisme entre celle-ci et les deux autres sera mis en évidence. Il faut remarquer qu'à notre époque, où ignorance et confusion règnent dans le public en ce qui touche le dessin et, en général, le fait plastique, la plupart des jeunes gens ont au moins effleuré des études littéraires et que nombre d'entre eux prennent plaisir à écouter de la bonne musique; l'expression littéraire et musicale leur étant ainsi plus familière que l'expression plastique, les principes des deux premières leur sont plus immédiatement accessibles que celles de la dernière. Analyses et rapprochements des unes et des autres pourront donc être fructueux.

De même qu'il ne doit pas exister de cloisonnement dans les études artistiques : dessin d'après nature, dessin d'après moulage, composition, etc. devant toujours être considérés comme faisant partie d'un tout, chacune des études ayant effet sur les autres et l'élève ne devant jamais avoir l'impression qu'il fait des devoirs sans lien entre eux et tout justes bons à être notés, mais devant toujours savoir qu'il travaille à l'ensemble d'une formation, de sa formation d'artiste ; de même que les exemples plastiques doivent être présentés dans un esprit d'unité, une forme architecturale pouvant être leçon pour un peintre, par exemple, et inversement le contact avec l'expression picturale faisant partie de la culture de l'architecte ; de même les activités littéraires et musicales — voire les activités scientifiques et morales — peuvent être sources d'enseignement pour le futur artiste. Lequel doit s'habituer, d'ailleurs, à comprendre son travail, non pas sous un aspect « artistique » étroit et assez pénible, *mais dans un sentiment de profonde humanité.*

La perspective et autres notions

Quant à la connaissance de la perspective, si elle a son utilité, il faut que l'élève comprenne bien quelle est cette utilité, et qu'aucune confusion ne s'établisse dans son esprit touchant l'emploi et le but des procédés perspectifs ; il ne faut pas qu'il voie ceux-ci comme une règle à appliquer automatiquement, dans le but d'obtenir en toutes occasions une représentation des objets.

Il faut bien faire remarquer à l'élève que la perspective employée par un Raphaël, par exemple, n'était pas limitée à l'obtention d'une simple imitation, mais qu'elle était moyen de composition et d'expression. Regardons la Dispute du Saint-Sacrement : la perspective, centrée sur le Saint-Sacrement, où les fuyantes conduisent l'œil, une admirable unité de composition est créée, exprimant une pensée religieuse profonde.

La perspective d'un Cézanne, différente de la perspective renaissante, répond, elle aussi, à une expression mais une expression autre que celle de la Renaissance. A notre époque, où les modes expressifs sont eux-mêmes bien différents de ceux de la peinture du XV^e^ siècle, l'emploi de la perspective de caractère renaissant est bien diminué. Cependant, ses procédés peuvent encore trouver leur application, en particulier dans la présentation d'objets, de meubles, de bâtiments, en publicité, dessin de mobilier, dessin d'architecture. Encore ne faut-il pas oublier qu'il s'agit d'opérer là d'une manière pratique et rapide et non d'exécuter des tracés théoriques compliqués.

Comme le dessin géométrique et technique, la perspective doit être connue des élèves, mais son étude doit être considérée sous un angle réaliste et du point de vue d'une réelle utilité. Elle ne doit surtout pas créer dans l'esprit de l'élève de dangereuses illusions touchant la valeur des procédés mécaniques et ne jamais détourner le débutant de porter son attention sur l'accord des mouvements et des formes.

Des observations analogues peuvent être faites à l'égard de toutes théories et notions qui, au lieu d'apporter à l'élève une aide certaine, sont susceptibles d'entraver le développement de sa sensibilité et de limiter son esprit d'invention. Les théories relatives à l'harmonie des couleurs, par exemple, peuvent donner lieu à de fâcheuses applications et devenir des liens dont l'élève a peine à se débarrasser. Qu'il s'agisse là de notions scientifiquement exactes importe peu. Harmoniser des couleurs exige du peintre, du décorateur, une force et une finesse de sensation, une audace d'invention, que ne peut remplacer aucune notion d'ordre scientifique (3).

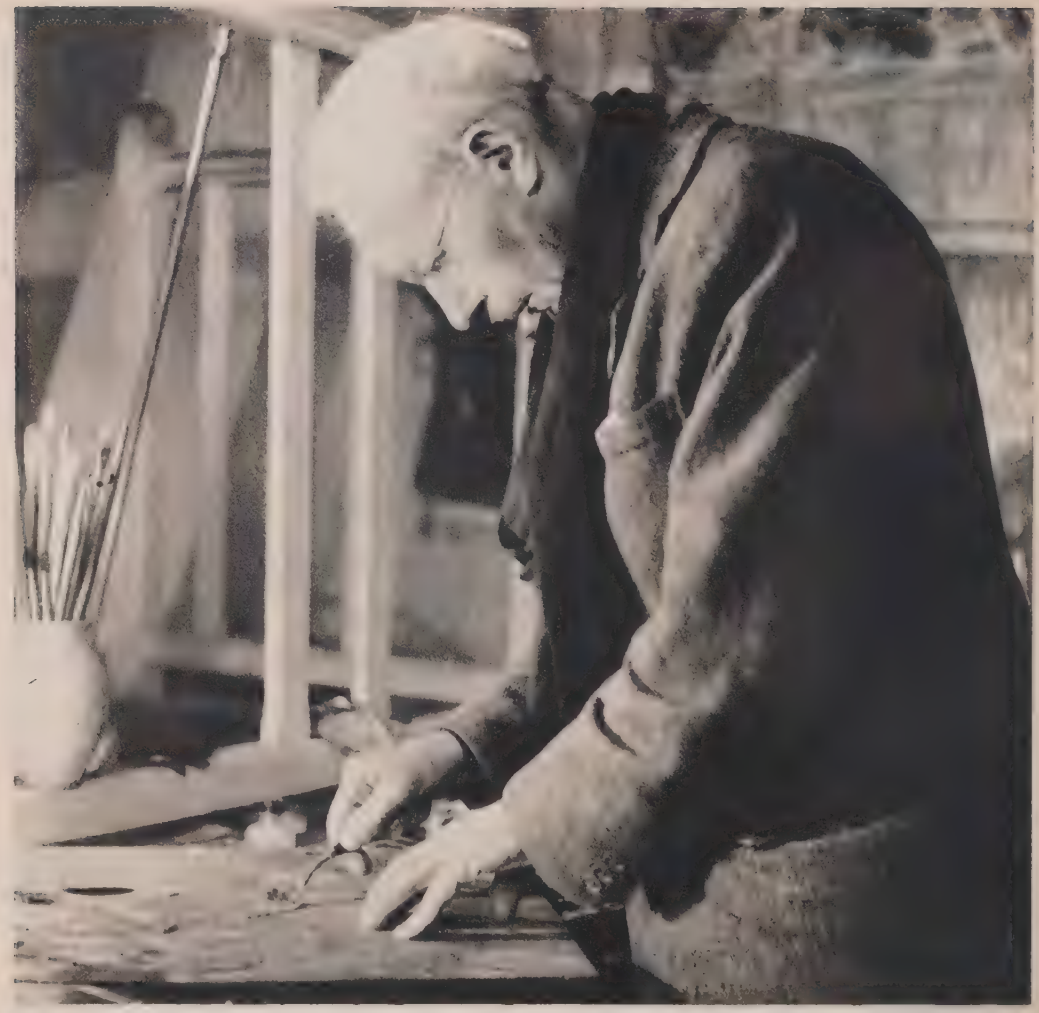
Si, à un moment donné, des indications concernant des notions de cet ordre sont jugées utiles par le Maître, celui-ci ne doit, en tout cas, les donner qu'avec précaution, en insistant sur leur intérêt relatif. Et en faisant bien comprendre aux élèves que rien, absolument rien, ne peut tenir lieu de l'étude passionnée du dessin, qu'aucune théorie sur la couleur ne peut remplacer l'étude d'après nature, qu'aucune théorie sur la composition ne remplace la pratique de la composition appliquée à une technique, qu'aucune notion d'anatomie ne remplace le dessin de nu, qu'aucun renseignement appris ne remplace la formation de l'esprit et du cœur, engageant tout l'être, et opérée lentement par une pratique intelligente du dessin et d'un métier d'art.

(3) On pourrait dire de l'harmonie des couleurs ce que l'on dit de l'harmonie musicale : elle ne réside pas dans un ensemble de longueurs d'ondes dont les proportions tombent juste. L'harmonie est en définitive le rapport de cette justesse au sentiment. Certaines harmonies justes sont créatrices d'émotion, d'autres sont stériles. Le mystère de cet accord est la fécondité spirituelle d'une juste proportion physique.

On nous signale l'existence, en matière d'harmonie musicale, de la machine électronique à harmoniser les mélodies, dont le résultat serait déplorable car l'absence même de fautes n'est acquise qu'au prix d'une rigueur purement numérique qui révèle l'absence d'une âme. (Note de la Rédaction.)

A la fin de sa vie, Matisse est à moitié paralysé. Mais son regard a toujours la fraîcheur et la vivacité de la jeunesse. Il scrute passionnément la vie dans ses plus humbles manifestations.

MATISSE regardant une fleur.



BONNARD au travail.

Chez le grand peintre ...
le même sérieux, la même attention,

Considérations diverses

La formation vivante et cohérente que ces notes s'efforcent d'esquisser, doit être — il faut insister sur ce point — offerte à l'élève dès le début des études. Ce serait une grave erreur de considérer la formation artistique comme devant s'opérer en deux temps ; au premier : enseignement élémentaire, consistant en exercices plus propres à développer l'habileté et le soin des élèves que leur sensibilité et leur esprit d'invention, exercices accompagnés de l'acquisition de notions diverses ; au second temps : enseignement supérieur, chargé de faire de l'élève un artiste, en plaquant, en quelque sorte, la sensibilité sur ses premières connaissances.

Louveteau peignant.

... et chez l'enfant
des yeux toujours neufs et une entière liberté.

Conception qui peut, au premier abord, paraître logique et pratique ; mais conception fausse, qui méconnaît les lois et les besoins primordiaux du dessin et de l'art en général. Dessiner, c'est sentir, et sentir le moindre trait. Et cette sensibilité sans laquelle rien n'est valable en art et tout est mensonge, il importe de la développer immédiatement, profitant de la fraîcheur, de la nudité des esprits et des cœurs jeunes, de leur enthousiasme. Enseigner à des jeunes gens, pendant deux ou trois ans, à dessiner d'une façon formulaire et morte, leur enseigner à mentir, les poussant ainsi à voir dans le dessin avant tout le résultat d'une

adresse et de recettes, leur demander ensuite de dire la vérité et de vivre — quelle étrange manière d'opérer! Cela fait songer à des parents qui ne voudraient pas permettre à leur enfant de respirer avant qu'il soit capable de marcher.

A dire vrai, du point de vue de la qualité, l'enseignement artistique n'est jamais élémentaire. Certes, les exercices doivent être gradués ; mais l'enseignement est supérieur dès le tracé du premier trait, en ce sens qu'il s'agit d'une étude qui ne doit à aucun moment, demeurer extérieure à l'élève, mais le préparer, le pousser à s'engager tout entier.

Qu'on n'objecte pas que le débutant ne peut comprendre un enseignement élevé. Un débutant possédant des dons — et les élèves dépourvus de tous dons ne poursuivent généralement pas des études sérieuses de dessin — ne prête-t-il pas l'oreille à des paroles vivantes? Quel Maître sachant parler, avec chaleur, avec foi, ne se souvient de ces visages, de ces yeux attentifs tournés vers lui. Et quel Maître n'a-t-il pas plus de plaisir à parler avec ces jeunes qu'avec des gens plus âgés, mais d'esprit sclérosé, avec des gens immobiles? Ne se sent-il pas plus près des premiers?

Qu'importe, d'ailleurs, si, des paroles du Maître, le débutant ne comprend pas tout? Son intérêt, son enthousiasme, auront été éveillés par des paroles vivantes. Des graines auront été semées, qui germeront à l'occasion de nouveau problèmes, de nouvelles réflexions, de leçons où d'autres choses auront été dites, ou redites (car il faut souvent redire, sous la même forme ou sous une forme différente, mais toujours d'une façon frappante et imagée).

Il faut le répéter : en Art, comprendre c'est sentir. Et sentir c'est aimer. Comment un enseignement de courte et médiocre sagesse, sans flamme et sans hauteur, porterait-il des jeunes gens à aimer et sentir? Donnerait-on à des enfants une nourriture de qualité médiocre, sous prétexte que l'enfant n'est pas encore un gourmet?

Qu'on ne craigne pas non plus de voir un enseignement vivant dépasser le niveau de la moyenne des esprits. Les grands talents sont rares, c'est entendu, mais les élèves moyens ont tout autant besoin que les autres de chaleur et de vérité. Leur donner un enseignement « moyen » est la plus sûre manière de les garder « moyens », sinon de les y rendre davantage ; et c'est risquer — en ne leur montrant pas ce qu'est vraiment le beau, où il est, où il peut être, et comment le trouver — de les tromper sur leurs réelles capacités et d'en faire de faux grands artistes, médiocres peintres ou sculpteurs, alors qu'une formation tenant compte de leur personnalité, épurant leur goût, leur donnant le désir de la vraie beauté, et les aiguillant vers un métier répondant à leurs facultés, peut les rendre excellents dans bien des professions touchant à la décoration, au mobilier, à l'imprimerie, etc.

Il ne faudrait pas, d'autre part — jugeant un enseignement sans grandeur suffisant pour la majorité des élèves et, après tout, utile — penser que les sujets très doués peuvent, et doivent, s'en accommoder ; ces sujets, du reste, finissant toujours par se réaliser, par dégager leur personnalité, quitte à oublier une bonne partie de ce qu'ils ont appris. Une formation artistique digne de ce nom n'est pas faite pour que l'élève ait plus tard à se débarrasser de notions scolaires, pour qu'il ait à oublier. Elle est faite pour qu'il ait à développer. Elle est base, semence et libération. Elle ouvre les portes.

Enfin, lorsque les moyens matériels dont dispose l'enseignement sont modestes, on ne doit pas s'en effrayer. S'il faut, évidemment, posséder l'indispensable, la pauvreté peut être pour le Maître, plutôt qu'un obstacle, une garantie de liberté et une excitation à la volonté de bien faire ; alors qu'avoir en mains et surtout avoir toujours eu toutes les facilités matérielles, peut inciter au sommeil. La formation artistique est surtout affaire d'esprit. Un centre d'enseignement où régneraient les formules, où les études manqueraient de cohésion, où jamais aucun doute n'existerait quant à la qualité des résultats, pourrait bien posséder une magnifique installation et de nombreux professeurs, son travail ne serait guère valable parce que sans âme. Un petit groupe de jeunes gens — et mieux vaut que les élèves ne soient pas trop nombreux — serrés autour d'un Maître, fanatiques de travail, soulevés d'enthousiasme par un enseignement où l'air circule et qui leur apporte des certitudes vivantes, peut, à travers maintes difficultés matérielles, réaliser un travail remarquable.

Des jeunes gens serrés autour d'un Maître, c'est-à-dire autour d'un homme vivant, d'un homme qui ne se contente pas de connaître des principes et des méthodes, mais qui les redécouvre chaque jour, pour ainsi dire, et qui les vit. Car, si excellents soient-ils, principes et méthodes ne sont vraiment efficaces, n'apportent vraiment la vie à l'enseignement que si, à leur tour, ils sont vécus par un Maître, qui devient lui-même enseignement ; qui, de ses expériences personnelles, de ses progrès, de ses joies, de ses souffrances, de ses erreurs, fait un enseignement ; et qui progresse avec ses élèves, apprenant avec eux — et par eux, les emmenant avec lui dans sa marche en avant, ayant parfois l'impression de les soulever dans ses mains.

II. L'enseignement aux écoliers et étudiants

Les principes qui doivent régir les études artistiques sont également valables en ce qui concerne l'enseignement du dessin aux écoliers et étudiants des diverses disciplines. Cet enseignement, autant que celui qui s'adresse aux futurs professionnels, doit constituer une éducation de la sensibilité et de l'intelligence, être vivant et enthousiasmant, tout en s'adaptant à des besoins particuliers.

Il est évident, par exemple, que, lorsqu'il s'agit de faire travailler de jeunes enfants, l'analyse ne peut être demandée. Pour eux, l'exercice artistique réside surtout soit dans une interprétation très libre du modèle, interprétation peinte ou dessinée, d'après nature ou de mémoire, soit dans un travail d'imagination. Entraîner l'élève, peut-être trop vite enclin à oublier le spectacle de la nature pour celui de la Télévision, à ne pas se fermer à la beauté du monde, à garder la volonté d'achever le travail commencé, à ne pas copier le voisin, ni se copier lui-même, à être heureux de créer et de s'exprimer, sera la mission du Maître. Et celui-ci n'a pas besoin d'être un technicien du dessin pour obtenir d'excellents résultats ; il suffit qu'il soit intelligent, aime les enfants et soit sensible aux valeurs plastiques. Ses directives, en dehors des indications concernant les techniques matérielles, doivent être des plus prudentes et éloignées de tout système susceptible d'aboutir à la création d'un genre « dessin d'enfants », figé en une formule et où la liberté ne serait plus qu'illusoire apparence.

Quant aux écoliers plus âgés et aux étudiants, les méthodes indiquées dans ces notes peuvent être appliquées directement à leur travail, compte tenu des conditions spéciales de l'enseignement. En général, on fera bien de ne pas demander des études d'après moulages, ces exercices ne convenant qu'à des élèves ayant déjà suffisamment dessiné ; d'autre part, qu'il s'agisse d'études d'après natures mortes ou d'après moulages, ou de croquis d'après nature, mieux vaudra, si le temps manque, que l'élève s'en tienne à de bonnes esquisses attirant son attention sur l'accord des volumes, sur l'aspect musical du modèle, plutôt que d'exécuter des dessins achevés mais mal construits et d'un fini artificiel. On ne se contentera pas davantage d'un tel « fini » dans les études d'après l'élément naturel : plante, etc. où l'expression de la vie devra toujours être requise. La composition devra viser à développer le goût de l'élève et non à obtenir des maquettes simplement adroites ; avant tout projet, des indications sommaires, mais suffisantes, seront données relativement au but, ainsi qu'au matériau et à la technique de réalisation à prévoir. De bons exemples seront fréquemment présentés et commentés avec chaleur ; on leur opposera, à l'occasion, des exemples d'erreurs artistiques.

En résumé, pour les écoliers et étudiants, ces études devront représenter un progrès authentique dans la compréhension du dessin et de l'art en général, et non l'acquit de quelques notions et d'une habileté, avec abandon des qualités que, plus jeunes, ils pouvaient posséder. Vivant, l'enseignement du dessin doit faire partie de la formation spirituelle, de l'éducation de l'intelligence et de la sensibilité, jouant ainsi un rôle vraiment utile dans l'enseignement général.

III. L'éducation artistique des non-professionnels

Les mêmes principes généraux sont encore à la base de l'éducation artistique lorsque cette éducation s'adresse à ceux qui, n'œuvrant pas eux-mêmes, désirent cependant acquérir une culture artistique, soit dans la seule intention d'obtenir un complément de culture générale et de découvrir de nouvelles joies spirituelles, soit, qu'enseignants, religieux, moniteurs, leur profession ou leur état rende très désirable ou même nécessaire cette acquisition.

Les méthodes d'éducation peuvent alors comprendre des exercices de dessin, ou être uniquement constituées par des causeries comportant évidemment de nombreux contacts avec

BRAQUE dans son atelier

des œuvres d'art. Si ces œuvres sont présentées dans des reproductions, celles-ci seront toujours de qualité ; encore aura-t-on soin d'insister sur la fidélité souvent relative des reproductions (particulièrement dans le cas des reproductions en couleurs) et encouragera-t-on vivement les auditeurs à voir le plus possible d'originaux.

Ce sera une règle absolue de rendre la formation vivante et faire appel à l'enthousiasme. Des explications savantes, mais sèches, sur l'histoire de l'art, des analyses habiles, mais froides, manqueraient le but cherché. Ce but devant être de faire saisir la vie profonde des œuvres, de faire comprendre la nécessité et la grandeur de cette quête de la beauté, poursuivie par les hommes à travers les siècles et sous tant d'aspects, de mettre en évidence les rapports de l'art et de la vie et l'importance de l'art dans la vie, de donner au jugement et au goût du public des bases solides. Analyses chaleureuses, comparaisons frappantes (entre les œuvres d'une même époque et aussi entre des œuvres d'époques différentes, ainsi qu'entre des œuvres de qualité et des œuvres médiocres), citations heureuses, parallèles tracés entre les diverses formes de l'expression plastique, entre cette expression et l'expression littéraire ou musicale, entre l'activité artistique et les autres activités humaines, souci constant d'être vivant et d'apporter la vie, tout cela constituera le travail de l'éducateur.

Ce dernier aura naturellement toujours soin d'adapter son enseignement au niveau culturel de son auditoire. Non pas qu'il ait recours à une vulgarisation facile (tout, en matière d'art, se tenant sur un plan élevé), si ses auditeurs sont peu cultivés, ou si, malgré leur culture, ils ont peu de connaissances artistiques. Mais, procédant avec méthode, il s'efforcera, avant tout, de faire admettre et comprendre les principes de base, parlant avec simplicité, multipliant les exemples qu'il aura soin de choisir tels qu'ils ne heurtent pas immédiatement l'auditoire. Ces principes étant admis, des développements seront possibles, qui permettront d'obtenir la compréhension de formes d'art encore peu familières, ou, au moins, le désir de comprendre ces formes. Méthode à retenir particulièrement lorsqu'il est question d'art moderne, domaine dans lequel se rencontre la plus extraordinaire incompréhension, aussi bien, malheureusement, chez des personnes par ailleurs cultivées (et qui n'en ignorent ou n'en refusent pas moins l'image de leur époque), que dans la masse de nos contemporains. Parler, par exemple, de Picasso et du cubisme sans avoir, auparavant, bien fait saisir les principes de l'œuvre d'art, sans avoir ensuite exposé les raisons de l'expérience impressionniste, puis montré la succession logique des formes artistiques qui, depuis l'Impressionnisme et avant lui, ont amené l'expression cubiste ; sans, non plus, faire ressortir l'influence du cubisme sur des manifestations artistiques plus immédiatement accessibles au public que les recherches picturales (l'affiche, par exemple), cela risquerait fort de laisser dans l'esprit des auditeurs l'idée d'un phénomène sans lien avec l'art des autres époques et, pour tout dire, déraisonnable.

IV. L'art sacré

Bien que la formation artistique s'adressant à des élèves désireux de travailler en vue de l'art sacré n'offre pas de différences essentielles avec la formation des autres élèves, certaines remarques peuvent être faites quant à l'attitude que les premiers doivent adopter.

Tout d'abord, si l'humilité est toujours nécessaire à l'artiste, qui doit savoir combien il est difficile de réaliser, à plus forte raison est-elle requise lorsqu'il est question d'art sacré, domaine où les difficultés sont grandes — grandes, parce qu'ici l'art est prière et occasion de prière ; parce qu'il s'agit de répondre aux plus profonds besoins spirituels de l'homme ; et que, le but étant placé plus haut qu'ailleurs, plus choquante est la médiocrité.

Grandes, parce que, à notre époque, manque souvent le sens du Sacré ; parce que la tradition architecturale, d'ailleurs rompue depuis déjà longtemps, ne peut secourir l'artiste que de haut, en un temps où l'évolution des besoins et des matériaux a été rapide ; et parce que l'art religieux a subi une profonde décadence, le peuple chrétien admettant depuis longtemps — et même, malheureusement, se complaisant à admettre — les plus déplorables productions.

Grandes enfin, parce que, si l'artiste doit toujours s'effacer devant son œuvre ; si, pour créer valablement, il doit, en œuvrant, penser, non à lui-même, mais à ce qu'il fait, seul moyen d'avoir chance d'atteindre à la grandeur, ce besoin d'effacement est particulièrement évident dans l'art sacré, une église n'étant ni une exposition, ni un musée, et l'œuvre n'étant destinée

ni à glorifier l'artiste, ni à glorifier l'art. Ce qui ne signifie absolument pas que l'artiste ne doive pas avoir une forte personnalité. Bien au contraire, s'il est génial, les solutions qu'il apportera aux problèmes n'en seront que plus heureuses.

En fait, dans de telles matières, où beaucoup de franchise et beaucoup de simplicité sont indispensables, la solution doit être, ou celle du génie — ou, du moins, du vrai talent — ou celle de l'ancienne naïveté artisanale, pleine de saveur ; mais sur cette naïveté, il semble que, de nos jours, il n'y a pas à trop compter. En tout cas, ce qu'il faut éviter, c'est le médiocre, soit que, sous prétexte d'art moderne, on ait recours à un moderne de bazar, à une sous-création formulaire, d'autant plus choquante que Dieu n'est pas formule ; soit que, par crainte de heurter les fidèles, de ne pas être compris par eux, on s'en remette à des solutions moyennes, à des solutions de lâcheté. Si l'œuvre d'art religieux n'est pas un simple jeu, une simple expérience artistique, si elle doit toucher profondément l'esprit, le cœur, l'âme des fidèles, ce ne doit pas être au prix d'une certaine facilité, d'une certaine bassesse.

Les élèves qui ont l'intention de créer pour l'art sacré doivent donc bien prendre conscience de l'effort qu'ils auront à accomplir pour atteindre à une expression vivante répondant à toutes les exigences de la création plastique dans ce domaine.

Ces élèves doivent aussi bien savoir qu'actuellement, ils auront peut-être à se contenter d'une certaine pauvreté de moyens, qu'il leur faudra peut-être faire parfois beaucoup avec peu. Ils auront probablement souvent à envisager des problèmes modestes, des problèmes ayant trait à des églises petites ou moyennes, plutôt qu'à de grandes basiliques. Eh bien! la pauvreté des moyens ne devra pas être pour eux l'occasion de stériles regrets et de solutions bâtardes. Qu'ils y trouvent plutôt une barrière contre la tentation du faux-luxe, une orientation vers la simplicité, la pureté, une raison de plus de creuser à fond le problème et de descendre plus profondément en eux-mêmes, atteignant dans la conception à un dépouillement spirituel plus grand.

Paul Bernezat.

Braque - *Détail d'une « Vanité ».*

V. Ce qu'ils pensent de l'école

M. L. LEYDET

« Résultats nombreux et d'un intérêt d'art toujours plus marqué... Dessins exécutés avec beaucoup de soins et de goût, croquis parfois remarquables, aussi éloignés de l'habileté scolaire que de la fantaisie, d'une observation très juste et très spirituelle des choses. La composition décorative avec ses résultats si heureux dans la publicité, lettres, reliures, étiquettes, affiches, etc.

Ecole qui remplit son rôle avec succès. Et ce n'est pas assez qu'elle distribue à la jeunesse les meilleures notions générales de dessin, elle entend aussi faire place, et dans la mesure du possible, à l'éducation artistique la plus large, elle veut répondre aux besoins de l'écolier, de l'apprenti, de l'artisan, comme à l'occasion aux aspirations du jeune ou futur artiste. » (1939)

M. Cl. ROGER-MARX

« Il arrive que de petites écoles, par la qualité, la chaleur, l'unité de vues d'un enseignement réduit mais qui répond à ses fins, éclipsent de grandes écoles. Tel est le cas de Valence. M. Paul Bernezat, avec la collaboration de sa femme et d'une ancienne élève, préside au cours de dessin artistique et de composition décorative. Quand les méthodes sont aussi lucides, quand l'élève est poussé à travailler à la fois d'après nature et d'imagination, quand les matières et les procédés les plus différents lui proposent des solutions aussi précises et aussi nombreuses, on peut vraiment parler d'une initiation artistique.

Dessin d'après les éléments naturels, d'après le plâtre ou d'après des dessins de maîtres, dessin de modes ou d'illustration, imagerie, procédés d'impression, gravures, monotypes, affiches, dépliants, portraits, paysages, maquettes d'ensemble et mobiliers, tout témoigne que l'élève travaille sans cesse avec joie, aussi bien durant sa présence à l'école que chez lui et même durant ses heures de loisir. M. Bernezat a voulu que sa propre maison où la lumière est plus favorable qu'à l'école, s'ouvre aux élèves et constitue un second foyer de vie...

On dispose d'un bon ensemble de reproductions et d'une bibliothèque qui s'enrichit chaque année.

C'est ainsi que cette école a pu favoriser déjà la vocation de quelques peintres de qualité comme Vinay, récemment pourvu d'une bourse de voyage.

Des réalisations multiples ont valu à l'école toutes sortes de succès. » (1950)

« Un véritable foyer d'art. M. et Mme Bernezat arrivent, ce qui est très rare, à conserver à leurs élèves une réceptivité quasi enfantine, un accent personnel, tout en leur inculquant des notions pratiques indispensables, afin que la main sache servir intelligemment le regard. On doit beaucoup de gratitude à M. Bernezat pour l'intelligence exceptionnelle qu'il a de sa mission, pour ses dons pédagogiques qui s'affirment aussi bien par la qualité des artistes qu'il a formés que dans la remarquable plaquette qu'il a rédigée : « Le Dessin d'art à l'usage des débutants ». Une école qui pourrait être citée en exemple à beaucoup d'autres, plus nombreuses en professeurs, mais impuissantes à créer un milieu artistique et à épurer le goût avec autant de certitude. » (1951)

Les personnes désirant des renseignements pratiques sur les conditions d'admission, la scolarité, la répartition des matières et des cours peuvent s'adresser à M. BERNEZAT, École d'Art Industriel à VALENCE (Drôme).

UN EFFORT CHEZ LES LOUVETEAUX

Nous avons essayé l'an dernier, dans le cadre du louvetisme, de faire peindre des enfants. Dans une paroisse parisienne, le local des louveteaux se transformait deux fois par mois en atelier. La pièce est grande, claire et encombrée d'un fatras dans lequel les garçons se sentent chez eux. Des planches qu'ils disposent comme ils veulent servent de chevalet. Au centre, la table porte pinceaux et couleurs que les premiers arrivés préparent soigneusement.

Les amateurs de peinture, une douzaine en moyenne, ont été étonnés et quelque peu désorientés, du moins le premier jour, par la liberté qui leur a été laissée : ce n'est pas comme à l'école. Chacun s'installe à son gré : les uns peignent à genoux par terre, leur planche posée sur le sol, d'autres ont appuyé la leur contre le mur et restent debout, d'autres encore empilent les tabourets en équilibre plus ou moins stable pour pouvoir peindre assis et avoir leur planche à bonne hauteur. Liberté aussi de faire un, deux ou trois dessins suivant son goût : chaque enfant peint selon son rythme, très différent de celui du voisin. Bruno réfléchit une longue demi-heure avant de

prendre un pinceau alors que François choisit sa couleur sans hésiter, quitte à recommencer deux fois un même sujet.

Un silence vivant s'établit sans peine. On parle à mi-voix. Aucune bousculade autour de la table. Pour qui voit arriver dans la rue ces garçons de 8, 10, 11 ans, pleins de vie et d'agitation, le spectacle est étonnant. Passionnés par leur travail, ils sont capables d'une réelle concentration.

Les conseils pratiques leur ont été donnés progressivement : au départ, quelques règles simples pour permettre l'usage en commun des pinceaux et des couleurs. Quelle joie pour eux, dès le premier jour, de découvrir que l'on peut jouer avec les couleurs sans avoir à dessiner : « Je ne peux pas peindre, je ne sais pas dessiner », disaient-ils. Quelle joie aussi le jour où ils ont appris à mélanger les couleurs : une sorte de jubilation muette et de hâte les tenait et ils sont restés ce jour-là plus de deux heures attentifs à leur œuvre.

Nous avions décidé, après avoir pris contact avec différentes expériences, de leur proposer chaque fois un thème, avec la possibilité cependant, si le sujet ne les attirait pas, d'en choisir un autre. Les moyens employés pour mettre en route leur imagination ont varié au cours de l'année : c'était un récit bref, une chanson, un disque, ou mieux encore des photos en couleurs, des reproductions de peinture ancienne ou moderne, des dessins. Peu de chose chaque fois mais toujours des œuvres de qualité.

Spontanément les enfants ont choisi de peindre des clowns, des bateaux, des maisons ou des églises, des scènes d'évangiles. Ainsi se trahissait leur préoccupation du moment : la forêt en automne, ou un paysage de montagne à l'approche des vacances. Les thèmes dont on nous assure que l'imagination de l'enfant est saturée par la radio ou les illustrés, cowboys et consorts, n'ont pas apparu. Il n'est pas besoin de chercher loin,

Céramique de l'atelier d'enfants de Mme Pinsard. *Le lavement des pieds.*

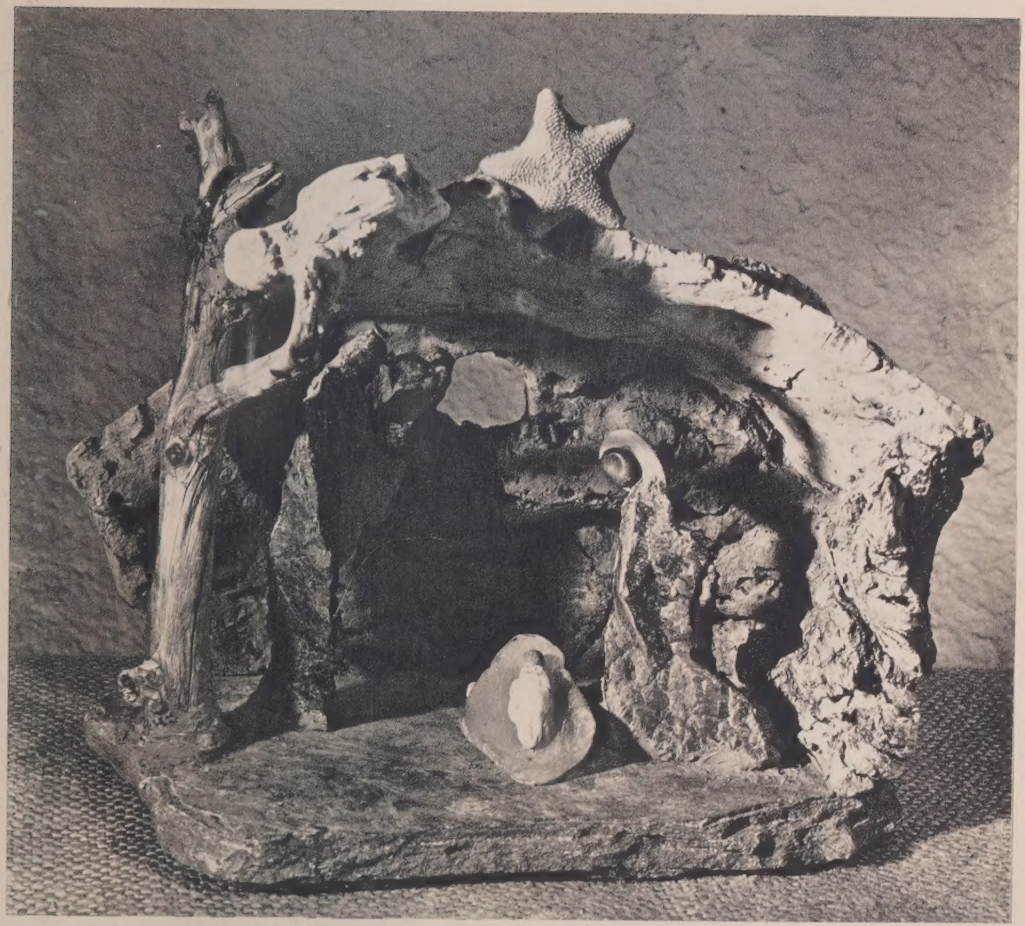
même chez de petits Parisiens, pour retrouver une source très fraîche d'imagination.

Parmi les thèmes proposés, l'Arche de Noé, Moïse devant le buisson ardent, l'enfant prodigue et le semeur, le chemin de croix, des paysages de Palestine et du Japon ont connu un grand succès. La signification de l'événement biblique ressortait de façon très vive. Peindre un sujet religieux est pour l'enfant une sorte de méditation. Il s'exprime plus facilement par des couleurs que par des mots. A nous, adultes, de comprendre son langage et de savoir soutenir son effort lorsqu'il se décourage ou que son imagination tourne court.

Il est frappant de voir comme les enfants vont droit à l'essentiel. Le jour où nous avons peint l'arche de Noé, j'avais présenté aux louveteaux deux aspects de l'histoire : le pittoresque, en leur montrant des chevaux, reproductions de peinture étrusque, et des dessins d'animaux, et aussi le sens profond de l'événement : « Dieu a posé son arc dans le ciel, comme s'il déposait les armes, pour dire : je ne me fâcherai plus jamais contre les hommes. » La plupart des dessins de ce jour-là représentent un immense arc-en-ciel aux couleurs vigoureuses. L'arche tient peu de place, quant à ses habitants, on n'en voit guère... sauf la girafe.

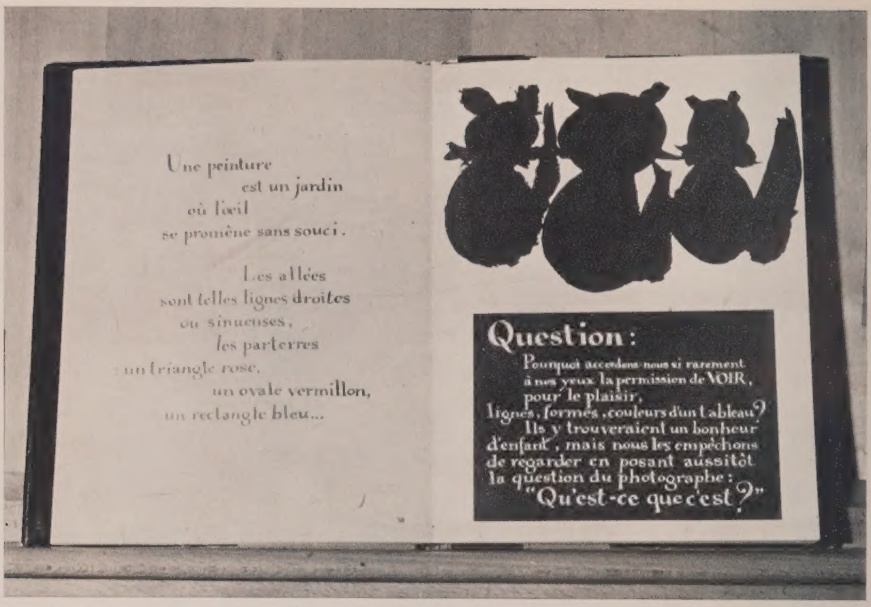
Ceux qui ont vu les œuvres des louveteaux ont cru que ceux-ci avaient été choisis parmi les plus doués ou qu'ils vivaient dans un milieu particulièrement cultivé. En fait, sont venus régulièrement ceux à qui cela plaisait, mais ils appartenaient aux milieux les plus divers du XV^e^ arrondissement. Encouragés par l'intérêt de ceux-ci, nous avons fait peindre des louveteaux au cours d'une réunion ordinaire; ils s'y sont mis avec enthousiasme. Quant aux cheftaines qui les ont guidés et suivis, elles ont beaucoup appris à leur école.

Alice COLLET.



Crêche en galets et bois flottés. Atelier de Sermano (Corse).

Une sympathique expérience d'artisanat rural se développe en Corse. De l'assemblage patient de matériaux bruts, le plus souvent recueillis au long des grèves (galets, bois flottés, coquillages), naît tout un petit peuple de personnages charmants et poétiques. Ce mouvement a pris naissance au couvent de Corbara où le Père Jean-Marie avait ouvert un atelier pour les enfants. A son exemple, cette technique a été adoptée par divers villages. Certes, ce n'est pas là un art de haute volée. Mais dans les maisons, ces œuvres qui gardent la saveur des formes naturelles remplacent avantageusement les objets de bazar ou les plâtres de Saint-Sulpice.



L'ENFANCE DE L'ART

Le sous-titre de ce livre (1), merveilleusement présenté et illustré, nous dit exactement son but : *Petite méthode pour accompagner les enfants dans la peinture.* Un simple mot dans cette courte phrase nous fait pressentir la justesse de vue des auteurs et l'excellence de leur méthode : *accompagner.* Il ne s'agit pas *d'apprendre* à peindre aux enfants, c'est une chose qu'ils savent d'instinct. Les éducateurs avertis en ont bien conscience et un grand peintre comme Léger nous le confirme : « Nous, les peintres, nous sommes tous des admirateurs de dessins ou de peintures d'enfants... Le dessin d'enfant est un *moment* fabuleux. Il invente sa ligne, ses volumes et ses couleurs comme il invente un jeu de marelle ou un avion, ou comme il joue au Peau-Rouge. »

Ainsi cette méthode pour les enfants s'adresse en réalité aux éducateurs, c'est-à-dire à nous tous. Chacun de nous n'a-t-il pas à retrouver, à vivifier, à fortifier cet esprit d'enfance qui demeure en nous? « Si vous ne retournez pas à l'état des enfants... » Voici donc une manière d'accompagner l'enfant — de nous accompagner nous-mêmes — sur le chemin de la liberté. En cours de route, nous cueillerons, comme de fraîches fleurs agrestes, un bouquet de précieux conseils :

« *Purifiez votre regard, ouvrez les yeux, non plus pour savoir, mais pour le plaisir de voir.* »

« *Quand un enfant veut peindre le rêve qui chante en lui, laissez-le faire sa musique tout seul. Il s'y connaît mieux que personne.* »

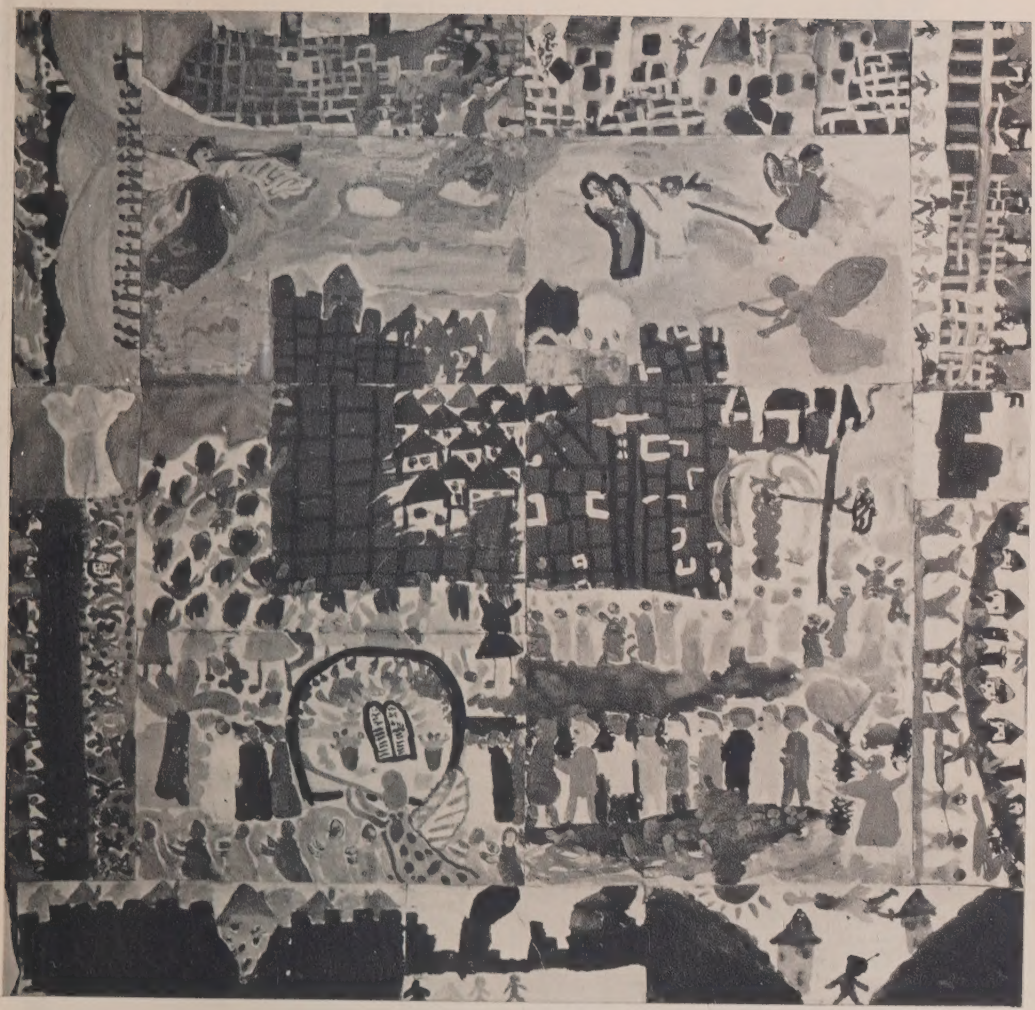
« *Peindre, dessiner c'est, avant tout, offrir à l'œil des couleurs, des formes qui lui fassent plaisir.* »

« *Les enfants et les grands peintres savent, ce que nous avons oublié, que la peinture n'a pas été inventée pour « faire ressemblant » — c'est le travail du photographe — mais pour FAIRE DE JOLIES CHOSES.* »

« *Peindre par cœur afin de peindre par le cœur.* »

Prenez donc le chemin des écoliers en feuilletant ce livre. Vous apprendrez à mieux voir la création de Dieu et les œuvres des hommes avec le regard neuf, émerveillé de l'enfance.

(1) L'ENFANCE DE L'ART par S. René B. BOIVINEAU et André BOULER, 112 pages. Ed. Labergerie.



La prise de Jéricho

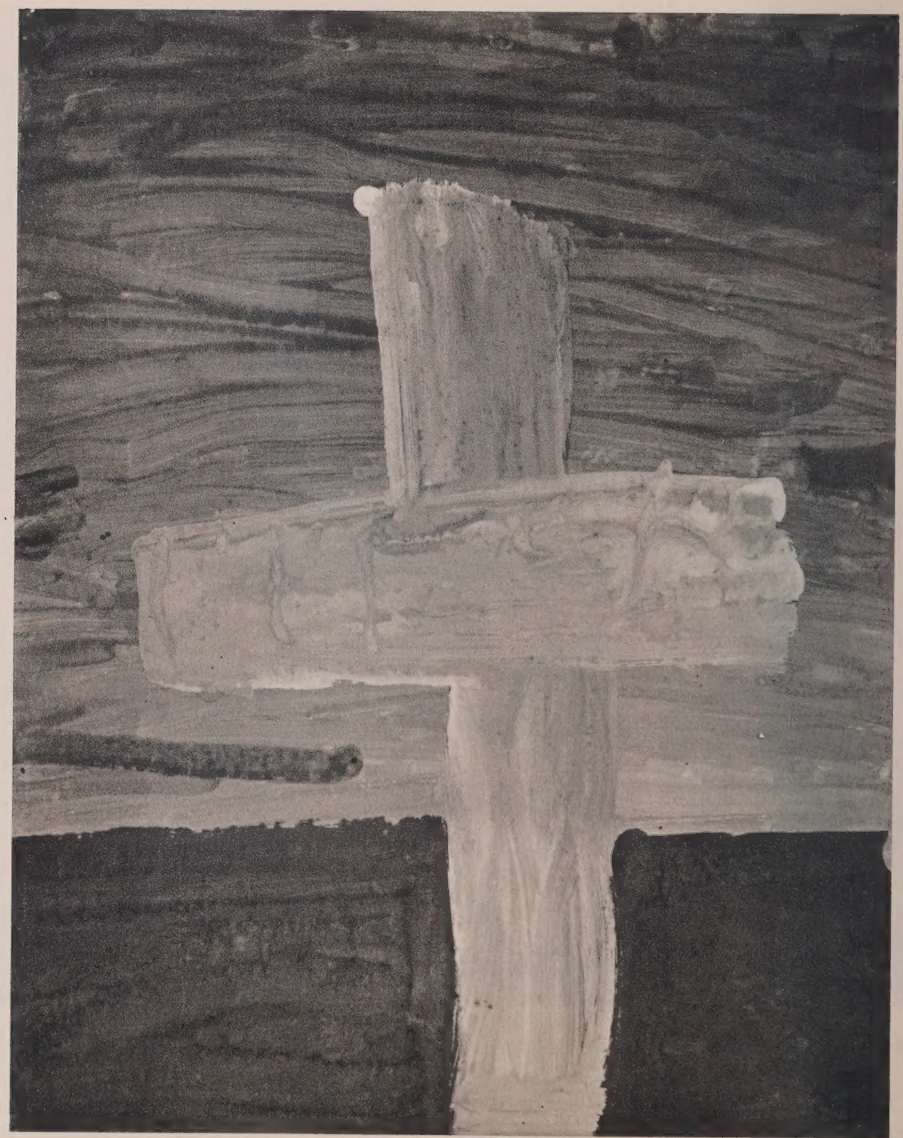
par des enfants du catéchisme de N.-D.-des-Champs.

Vois, je livre entre tes mains Jéricho et son roi. Vous tous, les combattants, vaillants guerriers, vous contournerez la ville pour en faire une fois le tour, et pendant six jours tu feras de même. Et sept prêtres porteront sept trompes en avant de l'arche.

Livre de Josué.

PHOTOGRAPHIES

M. Cocagnac : p. 1, 4, 7, 19, 26, 27, 30, 31, 32 ; Yan : p. 2 ; Roger-Viollet : p. 8, 10, 11, 22 ; Fortier : p. 12, 13 ; Magnum : p. 17 ; Sauvegeot-Viollet : p. 18 ; Routhier : p. 24 ; Pinsard : p. 28 ; Franceschi : p. 29.



Croix peinte par un louveteau.

L'ART SACRÉ, Directeurs RR. PP. Capellades et Cocagnac, O. P.

Directeurs de 1937 à 1954 :
RR. PP. COUTURIER et RÉGAMEY, O. P.
fondé par G. Mollard, Joseph Pichard et L. Salavin

Prix du fascicule : 2,50 NF.

Abonnements : 1 an, France : 12 NF, pour les ecclésiastiques et les communautés religieuses : 11 NF. Étranger : 14 NF. - Abonnement de soutien : 15 NF. La Reliure Clio, Pega bleu, 24 cahiers : 5 NF.
aux Éditions du Cerf, 29, bd Latour-Maubourg, Paris-VII^{e} - C.C.P. Paris 1436-36.